

ONDER DE ROMEINSE KEIZERS WAREN ER HEEL WAT CONTROVERSIËLE FIGUREN. MAAR ALS WE DE LITERATUUR MOGEN GELOVEN, SPANDE DE EXCENTRIEKE HELIOGABALUS DE KROON. PAS VEERTIEN WAS HIJ TOEN HIJ IN 218 TOT KEIZER WERD GEKROOND. ZIJN HEERSCHAPPIJ DUURDE SLECHTS VIER JAAR. TOCH GING HIJ DE GESCHIEDENIS IN ALS EEN GEWETENLOZE TIRAN EN ALS EEN VERWIJFD MONSTER DAT ZICH NIET ALLEEN TE BUITEN GING AAN WREEDHEDEN EN ORGIEËN. MAAR OOK MET ZIJN SYRISCHE ZONNECULTUS REGELRECHTINGING TEGEN DE ROMEINSE TRADITIES.

Het Italiaanse gezelschap Fanny & Alexander gebruikte dit gegeven als uitgangspunt voor de voorstelling *Heliogabalus*, een enigmatisch portret van een adolescente acteur/danser die zich in de intimiteit van zijn kamer keizer of paus waant van een losgeslagen rijk.

De mythomanie, het geweld en de onmogelijkheid tot communicatie worden gesuggereerd door repetitieve beelden, muzikale terreur en een mateloze irritatie die gedurende de voorstelling langzaam maar consequent onder de huid kruipt. Regisseur Luigi de Angelis en dramaturge Chiara Lagani van Fanny & Alexander lichten de voorstelling toe.

Schemerduister. Een claustrofobische ruimte met fel bedrukt, repetitief behangpapier. Een jongen in een rood kardinaalsgewaad bestudeert zijn gezicht in de reflectie van een lepel. Langzaam wordt het licht feller. De opkomende zon? De jongen wendt zijn gelaat behaaglijk naar het licht. Traag kleedt hij zich uit. Behoedzaam tast hij zijn naakte lichaam af, ontdekt hij de mogelijkheden van dit frêle lijf. Met een lippenstift tekent hij een vulva rond zijn navel, een knopje van genot dat hem doet sidderen. Hij kleedt zich weer aan en verlaat de scène. (...)

LUIGI DE ANGELIS: ‘Heliogabalus is een jonge danser/geestelijke van de zonnecultus in Syrië, die op veertienjarige leeftijd door de wil van zijn “moeders” tot keizer wordt gekroond. Ik spreek over “moeders”, omdat er in de fabel van Artaud – maar niet enkel bij hem – veel verwarring bestaat over de vrouwelijke figuren “tante-grootmoeder-moeder”. Tijdens een lange reis, die een jaar duurt, draagt Heliogabalus de Zonnestein met

zich mee. Uiteindelijk belandt hij in Rome, waar hij vier jaar regeert. Hij probeert er een cultus te installeren die uiteindelijk onaanvaardbaar blijkt. De cultus van Heliogabalus, die louter een valstrik was voor de Romeinse soldaten in Syrië, werd een gevaarlijk gif in het Rome van de derde eeuw na Christus.

Dat zijn de schaarse basiselementen waarvan we zijn vertrokken. In onze voorstelling gebeurt alles in een kamer, waarin we pogen de op- en ondergang van Heliogabalus te volgen. De opbouw van zijn figuur staat steeds in relatie met een publiek, het “externe”, een samenleving van onbekenden. Voor ons is het theaterpubliek het Rome dat Heliogabalus adresseert, of nog: de theaterzaal is ons Romeinse volk. Wij willen het

HELIO

probleem van het creatieve proces van de artiest oplossen. We vertrekken van een op zichzelf gerichte en door zichzelf gecreëerde blik en komen uit bij een blik die naar het externe, naar “buiten” is gericht.

Een van de fundamentele aspecten is het “ontluiken” van de figuur. De adolescent kleedt zich eerst uit, stelt zijn naakte lichaam tentoon en bekijkt het met zijn eigen reflexieve blik. Het gaat dus over een figuur die naar buiten treedt door een blik die op zichzelf gericht is en door het verband dat gelegd wordt met enkele externe symbolen. In relatie tot die externe tekens creëert hij de mythe rond zichzelf. Daarmee bedoel ik dat de volledige, narratieve parabool van Heliogabalus zelf doorlopen wordt. Die is trouwens in een paar passages samen te vatten, net omdat er zo weinig geweten is over het verhaal.’

Verwarring. Een tweede jongen in pauselijk habijt betreedt de scène. Hij kleedt zich uit met de rug naar het publiek. Beaat glimlachend bekijkt hij zichzelf in de reflectie van een lepel. Hij wentelt zich in het felle licht en tast zijn lichaam af met de lepel. Hij kijkt omhoog, verstopt zijn geslacht. Is hij man of vrouw? Luid gejuich dat uit een arena lijkt te komen, moedigt zijn stuiptrekkende, penetrerende bewegingen aan. Hij kleedt zich weer aan, en verlaat de scène. (...)

LUIGI DE ANGELIS: ‘De fabel en de mythe van Heliogabalus torsen het tragische gewicht van een nederlaag, een val. Een van de meest bekende aspecten van het verhaal is de epiloog: het afslachten van het lichaam van de adolescente keizer en dat van zijn moeder, wanneer hij amper achttien jaar oud is. Het is een einde waarin bloed vermengd wordt met uitwerpselen en modder. Zelfs de bijnamen “Tiberino” en “voortgesleepte”, die aan de jongen werden gegeven tijdens de volgende regeerperiode, verwezen daar naar. Zijn lichaam was immers door arena’s, modder en afvoerbuizen gesleept en vervolgens in de Tiber gegooid. Het *damnatio memoriae* dat daarop volgt én de verklaring voor het feit dat we vandaag nauwelijks over juiste informatie beschikken

geslacht ermee. De jongen hangt een foto van een vrouw aan de muur. ‘Soemia’. Hij kust het portret en zegt ‘filio’. Zoon. Hij hangt een papieren priesterstola rond zijn nek en zet een papieren mijter op zijn hoofd. Een oorverdovend geluid heft aan. Stralend kijkt hij rond. Plots buigt hij schokkend voorover. Als een flagellant kruipt hij vooruit, tot hij uitgeput neervalt. Bruusk stopt de muziek. De jongen verlaat de scène met het portret van Soemia. (...)

LUIGI DE ANGELIS: ‘Tijdens de opvoering geven drie – en niet één, zoals te verwachten was – acteurs (Mauro Milone, Filip Bilsen en Maarten Goffin) lichaam en stem aan de figuur van Heliogabalus. Die keuze is gemaakt

RODOLFO SACCHETTINI

GABALUS

EEN ENIGMATISCH PORTRET

etcetera

met betrekking tot zijn keizerrijk en cultus, hangen nauw samen met dit einde.

Wanneer je besluit om een figuur als Heliogabalus te enceneren en je aan de opvoering de titel Heliogabalus geeft, wanneer je hiervoor put uit het collectieve vat van deze mythe, wanneer je doelgroep een theatrale gemeenschap is waarvan je veronderstelt dat ze de illustere, literaire voorgangers die het verhaal hebben bewerkt, kent (denken we aan Artaud in Frankrijk, Couperus in Nederland, Arbasino in Italië), dan moet je wel rekening houden met de tragische verwachtingen en de problematische verwickelingen die dat met zich meebrengt. Het is alsof in de voorstelling van de figuur, in deze figuurlijke *live*-constructie, een voortdurende spanning op de achtergrond sluimert. Alsof een bepaalde gewelddadige gebeurtenis van het ene moment op het andere zou kunnen uitbarsten. De keuze van de schijnbare rust van het kamertje van de adolescent die zijn eigen mythomanie bedenkt, is retorisch. In die zin dat ze nodig is om de verveling, de patstelling, de verlatenheid van waaruit we vertrekken, te benadrukken. Alsof je heel hard aan een elastiek zou trekken.’

Een derde jongen in priesterkostuum betreedt de scène. In het felle licht kleedt ook hij zich langzaam uit. Hij streelt zijn lichaam met de lepel, inspecteert zijn tengere lijf in de reflectie ervan, verbergt zijn

vanuit een onmogelijkheid. De onmogelijkheid om een zekere identiteit te geven aan Heliogabalus. Vandaar drie acteurs, die nooit tegelijk op het podium aanwezig zijn. Ze zijn met elkaar vervlochten, spreken elkaar tegen, bemoeilijken de veelvuldige aspecten van de keizerlijke figuur. Deze keuze destabiliseert de toeschouwer. Wanneer hij vertrouwd raakt met de ene, verlaat die de scène en begint het weer van voor af aan. Alle houvast valt weg en hij kan geen lineaire, narratieve bevestiging vinden. De herhaling draagt bij tot het benadrukken van de verveling en de initiële verlatenheid, waarin de blik van de adolescent zich gaat richten op zichzelf. Daarmee vormt hij zich een beeld van wat gaat komen.’

Een naakte jongen met een papieren mijter op zijn hoofd betreedt de scène met skistokken. Hij hangt een klein bord aan de muur waarop hij de woorden ‘Chi sei?’ kalkt. ‘Wie ben je?’ Hij neemt zijn skistokken weer in de hand en tikt met de rechterstok op de grond. Alsof het een pauselijke staf is. Vervolgens kalkt hij weer een tekst op het bord. Tikt weer met zijn skistok. Dit wisselt af tot hij grijnzend naar boven kijkt en met zijn tikkende voeten en stokken een kakofonie van toeters begint te genereren. Frenetiek. Een gejuich als uit een arena volgt op dit concert. De jongen glimlacht waanzinnig. Hij verlaat het podium. Wie is deze Heliogabalus? (...)

LUIGI DE ANGELIS: ‘Het is erg moeilijk om een mogelijke positionering te bepalen, omdat je jezelf inlaat met een mythe waarover al zoveel geschreven is, maar – zoals blijkt uit tal van filologische studies – waarvan we slechts fragmentjes kennen.

Het interesseerde ons niet zozeer om de mythe of de teksten eromheen – van Artaud tot Arbasino – te enceneren. We wilden ons veeleer richten op de blik van de adolescent en op het identiteitsprobleem. Onze bedoeling was nooit om “volwassen” antwoorden te geven. Het tot stand komen van een mogelijke relatie met een zeer complex figuur interesseerde ons meer dan de mythe van Heliogabalus.

Wij wilden ons vooral concentreren op de figuur van die adolescent in zijn eigen kamertje. Een ruimte die ‘heilige’ proporties aanneemt vanaf het moment dat ze van de wereld afgesloten is. Een plaats waar alles mogelijk is: het terrein van mythes en mythomanie. Een ruimte waarin je jezelf met gemak in verschillende richtingen laat wegglijden en zo deviatie schept, waardoor een mengeling van seksuele geaardheden, historische figuren en vertelmodi ontstaat. In ons geval kwam zo’n mengeling bijna automatisch tot stand, door de adolescent niet in het keizerrijk te plaatsen maar in zijn kamer in het heden. Zijn mythomanie bestaat erin om zijn eigen lichaam – dat een hermafrodiet lichaam is en zowel naar het mannelijke als naar het vrouwelijke neigt – aan te kleden met symbolen die van een hedendaagse vertelmodus zijn afgeleid: de symbolen van een religieuze macht (pauselijke tiara’s en stola’s geknipt uit krantenpapier) die in onze ogen alledaags overkomen. De afbeelding die ik als eerste uitgangspunt heb genomen, was er een van paus Johannes Paulus II op ski’s. Hij werd door iedereen “de atleet van God” genoemd, vanwege zijn passie voor bergsport. Ik denk dat het gevoel van “keizerlijke” macht vandaag alleen nog vergelijkbaar is met de mediamieke en invasieve kracht van het Vaticaan. De kortsluiting ontstaat echter door de idee dat ski’s werkelijk in een kamer, garage of kelder kunnen functioneren. Ze zijn er, de adolescent neemt ze en hij voegt ze toe aan de andere symbolen waarover hij beschikt, om zo zijn persoonlijke visie op de mythe, tot leven te wekken.

De figuur van Heliogabalus draagt de herinnering van een schandaal in zich. Het schandaal van de totstandkoming van een nieuwe identiteit, een nieuw lichaam dat onaanvaardbaar is, want onbekend. Destabiliserend,

want anders en vreemd, en dus af te wijzen. De adolescent verlangt ernaar dat die transformatie opzienbarend is, luidruchtig, lawaaiig. Hij heeft er speciaal een machine voor gebouwd, door ons de “pausmobiel” genoemd. Een klein orgaantje op wielen, gemaakt van toeters, waarmee hij zijn ervaring kan aankondigen aan de wereld. De toeters spelen Mozart, een universeel auteur en geliefd door iedereen. Je hoort sublieme aria’s maar er zitten valse tonen in: schrille, schelle krassen. Dat aspect kan een fysiek onbehagen opwekken bij de toeschouwer want het vergezelt de herhaalde, steeds krampachtigere pogingen tot metamorfose. Het geweld vind je misschien meer in de falende pogingen van de linguïstische, keizerlijke machine dan in de voorstelling van de tragische gebeurtenis op zich.’

Een naakte jongen met een papieren mijter betreedt de scène op ski’s en met skistokken. Hij draagt een walkman en begint luid mee te zingen. Mozart, maar dan vals, vervormd, uitzinnig. Hij koketteert met zijn ski’s, beweegt behaagziek naar het publiek toe. Een loeiharde kakofonie van geluiden zet in. De jongen beweegt steeds razender. Plots begint hij te stotteren, te mompelen. De klanken rollen, daveren. Maar wat zegt hij? Welke taal spreekt hij? Gejuich volgt. Hij kruipt achteruit met zijn ski’s, draait en kronkelt. De oorverdovende terreur houdt aan. De jongen verlaat de scène met een bord waarop ‘Va Roma’ te lezen staat. (...)

CHIARA LAGANI: ‘Eerst en vooral is al het werk over de taal en de “onmogelijke talen” vervlochten met de idee van een leegte, een grote breuk. Men neemt als het ware afstand van het relatieconcept tussen individu en collectiviteit. Het lijkt alsof die relatie verbroken zou zijn. Dat wordt natuurlijk vanuit het narratieve standpunt in het verhaal zelf gesuggereerd. Het is reeds aanwezig in de fabel omdat de adolescente keizer Heliogabalus aankomt in een onbekende stad (Rome) en de gemeenschap hem verwerpt. Ze erkent hem tenminste niet als één van hen. Eigenlijk is de eerste vraag die de jongen zich stelt, eenmaal in Rome aangekomen: “Hoe kan ik spreken met deze mensen?” Spreken met hen betekent ook: hen op de ene of andere manier voor zich winnen, geaccepteerd worden vanuit het standpunt van de liefde. De relatie die Heliogabalus aspireert, lijkt zeer sterk op de relatie die een artiest onderhoudt met de gemeen-

schap die zijn referentiekader is. De artiest is steeds ad rem door middel van een prikkelende, vernieuwende, symbolische taal, die ook zeer enigmatisch is. Hij richt een amoureuze vraag tot de toeschouwers.

Het eerste aspect waar ik dus aan denk, betreft een soort erotische spanning, ook al gaat het hier om de meest pijnlijke soort van erotiek. Het is een erotiek die bestaat uit leegte en verlangen: de onderbreking van een relatie en de wanhopige drang ze weer te herstellen. Tegelijk is het een linguïstische en seksuele spanning, want de “onmogelijke taal” is in dit geval de liefdesinspanning die gericht wordt tot de anderen, de groep. Een soort extreme, erotische manier om aas uit te werven. Het lijkt alsof er alleen op *dié* manier, door gebruik te maken van dit soort erotische communicatie, nog hoop is om door de groep geaccepteerd te worden. Ook is er een veel simpeler kantje aan, nog steeds gerelateerd aan de fabel. De jongen Heliogabalus heeft niets, behalve zijn lichaam. Hij beschikt niet over een verstaanbare taal. Hij heeft geen andere veroveringsmiddelen, objecten, idolen waar hij zich op kan richten. Zijn lichaam is zijn eerste en enige instrument. Wanneer hij in Rome aankomt om te regeren, is het eerste en enige object waar hij zijn toevlucht tot kan nemen, zichzelf. Dat instrument (zijn lichaam) en het excessieve aanbieden van zichzelf als adoratieobject en als extreme vorm van linguïstische creatie, is de enige, reële mogelijkheid.’

Een hand met lange, valse, gekleurde nagels verschijnt van achter de centrale muur op de scène.

De beweging van de vingers valt samen met een geluid van toeters. Een soort gebarentaal wordt gedemonstreerd. Terwijl kondigt een stem in het Italiaans aan: ‘Dames en heren, dit is mijn nieuwe taal.’ Een naakte jongen met een papieren mijter betreedt de scène. Hij balanceert op de voorste uiteinden van zijn ski’s. Hij beweegt als een autist over het podium en orakelt overstaanbare zinnen. De jongen verlaat de scène. (...)

CHIARA LAGANI: ‘Wanneer ik zeg: “deze voorstelling focust in het bijzonder op de lichaamstaal”, dan denk ik vaak dat het een lege zin is. Hij is te gereduceerd want de zaak is veel complexer. Je zou altijd moeten verwijzen naar de poging om het tekstgedeelte van een voorstelling niet alleen te interpreteren zoals het traditioneel wordt gedefinieerd, maar ook als een min of meer orga-

nisch weefsel van verschillende elementen, waarvan de eenvoudige aanwezigheid op de scène als “linguïstisch” kan beschouwd worden. Dat wil zeggen dat je een gebaar, een lichtsequentie, een partituur, een gewaad,... als “tekst” zou kunnen gebruiken. Dit is exact wat Heliogabalus doet en hij doet het met het meest directe waarover hij beschikt, namelijk zijn lichaam. Als eerste fundamentele gebaar tijdens de voorstelling tekent hij een vagina op zijn navel. Dit beroemde teken wordt aan de legende van de jonge keizer toegedicht, die een vagina in zijn lichaam kerfde om de twee seksen in zich te verenigen. Het nieuwe icoon dat zo wordt gecreëerd, is ook het symbolische icoon van de voorstelling. Het is een mysterieuze letter en tegelijk een wonde. Het wordt de eerste letter van een vreemd soort alfabet, de inwijdende letter van een nieuwe taal.’

Een naakte jongen met een papieren mijter op zijn hoofd betreedt de scène, met onder zijn armen het portret van Soemia en een oude tekstverwerker. Hij gaat languit op de grond liggen en fluistert het publiek toe: ‘Que posso dire?’ Wat kan ik zeggen? Terwijl hij lijdzaam op de toetsen van de tekstverwerker slaat, maakt hij van elke letter een zeurende klank. Hij klopt steeds frenetieker op het toetsenbord. Het geluid van zijn stem vervormt steeds meer. Hij kijkt omhoog. ‘Que posso dire?’ De jongen verlaat de scène met de tekstverwerker. (...)

CHIARA LAGANI: ‘Tets benoemen, betekent ook dat je het bezit. In die zin is taal een machtsinstrument. Eigenlijk slaagt Heliogabalus er nooit in om iets te bezitten, zelfs zichzelf niet. Er bestaat geen vaste vorm meer die zijn identiteit zou kunnen vertalen. Zijn poging om zich als figuur te manifesteren – als keizer, jongen, danser – is hopeloos. Er is een moment tijdens de voorstelling waarop die pijnlijke pogingen om zijn eigen figuur vorm te geven, plots even gelenigd worden. Het is alsof plotseling die obsessieve drang om zich uit te drukken, zich te tonen – waaraan van buitenaf alleen de stilte aandacht schenkt – wijkt, zich in iets anders transformeert en van route verandert.

De vraag die voortdurend op duizend manieren wordt herhaald, is: “Begrijp je mij? Waarom niet? Waarom begrijp je me niet?” Er is enkel het individu dat een onmogelijke dialoog verteert en vóór hem is er niemand. Zelfs niet iemand die zegt: “Nee, ik begrijp je niet”. Het is

58 onmogelijk om een antwoord te krijgen. Op een gegeven moment is zijn lichaam, zijn linguïstisch liefdesobject, bevrijd van elke ban. Het is fragiel en broos geworden, juist omdat de stilte waardoor de jongen wordt omringd het lichaam niet meer toestaat om zich als instrument aan te bieden, om ijdel de figuur van zijn eigen mythe te creëren.’

Een naakte jongen met een papieren mijter op zijn hoofd betreedt de scène op ski's. Hij hurkt, kijkt omhoog en wiegt heen en weer. Hij slaakt kreten, kijkt weer omhoog, klopt op de muur, zoekt aandacht. Telkens weer opnieuw. Een aria wordt ingezet. De jongen probeert zich voort te bewegen op zijn ski's, nog steeds gehurkt. Het licht dooft.

CHIARA LAGANI: ‘Als de eerste “figuur” (de vagina) ook de eerste, grondleggende letter zou zijn van dit gewelddadige alfabet – dit liefdesalfabet – dan wordt langzaam de idee van de figuur meer enigmatisch en moeilijker te definiëren. Net dát moment waarop het lichaam plots ophoudt een instrument van de voorstelling van de mythe te zijn, valt onaangekondigd samen met die onzichtbare en misschien onmogelijke figuur. Er is een exact moment waarop dat gebeurt en misschien komt het vrij bruusk over op het podium. De voorstelling loopt op haar einde en het is duidelijk dat er vanaf dat ogenblik wordt overgeschakeld naar een ander niveau. De jongen temt de taal die hij net zelf heeft uitgevonden. Hij vormt die vreselijke, solipsistische taal om in een ritme, een dans op de afschuwelijke woorden van Cherubinus: “Ik spreek over ontluikende liefde / ik spreek over dromende liefde / en als ik niet heb wie mij betaamt, spreek ik over liefde met mezelf...”

Je zou kunnen zeggen dat het de taal is die in een crisis verkeert en lijkt te falen. In werkelijkheid gebeurt er iets veel complexer: het lichaam is veranderd in die onzichtbare figuur waar de voorstelling reeds principieel op aanstuurde. Net op het moment wanneer het lichaam definitief van de scène verdwijnt, vormt zich de echte figuur. Die retorische kwaliteit die eigen is aan de “meest geslaagde figuur, die niet toont een figuur te zijn” overtreft elk mogelijk machtsdiscours, omdat ze op magische wijze die eenheid herconfigureert die intussen verloren was.’

Op de scène wordt een cassette recorder belicht. Een stem spreekt. Is het Italiaans? Russisch? Latijn? Een onmogelijke taal? Langzaam dooft het licht uit. De laatste klik van de cassette klinkt dof.

CHIARA LAGANI: ‘De “onmogelijkheid” is een vloek. Tegelijk is ze ook een garantie voor een oneindige spanning versus de utopie. Als de taal niet onmogelijk was, dan zou ze niet die transformatie van het kinderlichaam naar een figuurlijk instrument maken. Een onmogelijke taal is niet een taal die nooit iets gezegd krijgt, maar een taal die in het oneindige heel dicht bij het zeggen komt. De laatste onmogelijke taal van Heliogabalus is een dans. Op dat ogenblik scheert hij rakelings langs de realisatie van een utopie.

In deze voorstelling zijn er drie types van onmogelijke talen. De eerste is een ritmische taal, namelijk de tip-topstenografie. Hierbij komt een bepaald aantal slagen overeen met een letter van het alfabet. De tweede is “Solresol”, een taal van het muzikale type: een vreemde, kunstmatige taal waarbij de woorden gevormd worden volgens arbitraire definities, door sequenties van zeven noten in verschillende volgordes en accenten. De meest expliciete verwijzing is die naar Tommaso Landolfi en zijn discours over onmogelijke taal in combinatie met de utopische spanning. Deze finale hommage aan Landolfi is als een soort afsluitende grafsteen. Iets wat ik bijna zou omschrijven als een linguïstisch overblijfsel van deze voorstelling, misschien de enige “onmogelijke” taal. Het betreft een gedicht uit *Dialogo dei massimi sistemi* met als titel *Aga magra difúra*. Als Heliogabalus van de scène verdwijnt, blijft alleen deze sonorische restant over, gescandeerd door de stem van de jongen die intussen verdwenen is. Het is een oncodeerbare en ongedecodeerde tekst, en toch heel duidelijk.

De meeste mensen zeggen mij: “Het lijkt of ik de boodschap begrijp. Het is een vreemde taal maar het is zeker en vast een taal. Ze heeft een zeer hoge, esthetische kwaliteit en het is duidelijk dat ze een boodschap in zich draagt. Ik zou het bijna kunnen parafraseren.” Het lijkt een paradox: uiteindelijk is de per definitie meest onmogelijke taal, diegene die unaniem het best wordt begrepen tijdens de voorstelling...’

VERTALING: TAAL AD-VISIE • BEWERKING: SALLY DE KUNST